



TITLE:

嵇康の「聲無哀樂論」について

AUTHOR(S):

穴戸, 友紀

CITATION:

穴戸, 友紀. 嵇康の「聲無哀樂論」について. 中國文學報 2008, 76: 28-61

ISSUE DATE:

2008-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/178021>

RIGHT:

嵇康の「聲無哀樂論」について

宋 戸 友 紀

京都大学

はじめに

三國魏の末年に生きた思想家、文學者であり、いわゆる「竹林の七賢」の中心人物として知られる嵇康（二三―二六二）には、九篇の「論」^①と題する作品がある。「聲無哀樂論」はその中の一篇であり、「聲」に「哀樂」は無い、すなわち、音聲（音樂）^②の内部に人間の感情は存在せず、音聲と感情の間に一定の對應關係も存在しない、という獨自の音樂論を述べた文章である。

従来、「聲無哀樂論」は中國思想史、美學史研究の對象となることが多く、嵇康に関わる文學研究の分野では扱われる機會が少ない。音樂と感情という哲學的問題について

論理的に敘述を行う「聲無哀樂論」は、確かに狹義の文學作品とは言い難いものであろう。しかし嵇康という文學者を全體的に捉えようとするならば、最も直接的にその思考が語られている「論」の作品を輕視することはできない。

五六〇〇字餘りに及ぶ「聲無哀樂論」は九篇の「論」の中で最も長く、また『晉書』嵇康傳に「復た聲無哀樂論を作る、甚だ條理有り」^④とあるように、嵇康の「論」の特徴である論理性を強く示しているものである。本稿ではこの「聲無哀樂論」の分析を通じて、嵇康の思考、人物像のより深い理解へと歩を進めてみたい。

一 「聲無哀樂論」の論理性

現在「聲無哀樂論」は中國の傳統的音樂觀を逸脱した特異な音樂論として評價されるが、史料に見られるこの作品への言及は、その音樂論の内容には觸れず、論理性という形式面の特徴を評價するものが多い。「聲無哀樂論」の主張が同時代及び後世に對して直接の影響を與えた形跡は史料には見えない。^⑤『晉書』嵇康傳は「甚だ條理有り」と言

い、『文心雕龍』論說篇は「心を師として獨見し、鋒穎は精密、蓋し人倫の英なり」として優れた論說文の一つに擧げる。しかしこれらの言及は「聲無哀樂論」の内容については何も記していない。本章ではまず、このように内容に先立って評價の対象となった「聲無哀樂論」の論理性とはどのようなものか、本文の例に沿って見て行くことにしたい。

「聲無哀樂論」は東野主人と秦客という二人の人物の問答形式で書かれており、秦客の質問、東野主人の應答の順に第一問答から第八問答まで続く。内容としては、秦客の質問の部分が當時の一般的な音樂觀を、東野主人の應答の部分が嵇康の主張を示すと考えられる。まず注目されるのは、この架空の論争者が兩者とも頻繁に相手の主張を反芻し、確認しつつ論を進めていることである。この確認の部分は「難云……」「論云……」などの形で繰り返し現れ、全體として論述の慎重さ、嚴密さを印象付ける。

(一) 夫殊方異俗、歌哭不同、使錯而用之、或聞哭

嵇康の「聲無哀樂論」について(六戸)

而歡、或聽歌而戚、然其哀樂之懷均也。今用均同之情、而發萬殊之聲、斯非音聲之無常哉。

たとえば地方が異なり習俗が違えば、歌うことや泣くことも同様ではない。もし取り違えて用いれば、泣き聲を聞いて喜んだり、歌い聲を聞いて悲しんだりすることにもなる。しかしその哀樂の思いは等しいのだ。このように、同一の感情をはたらかせても多様な音聲として發せられる、ということとは、音聲は一定のものではない、ということではないだろうか。^⑦

(第一問答、東野主人の應答)

(二) 客難曰、八方異俗、歌哭萬殊、然其哀樂之情、不得不見也。夫心動於中、而聲出於心、雖託之於他音、寄之於餘聲、善聽察者、要自覺之、不使得過也。

秦客は反論して言った。地方によって風俗が異なり、歌うことや泣くこともさまざまであるというが、しかしその哀樂の情は表れて來ずにはいないものだ。そもそも心が内に動いて、聲は心から出てくる。その心情を異なる音聲に託したとしても、すぐれた聴き手は必ず自然にそれを覺り、誤認すること

はないものなのだ。

(第二問答、秦客の質問)

(三) 主人答曰、難云、雖歌哭殊萬、善聽察者、要自覺之、不假智於常音、不借驗於曲度、鍾子之徒云云是也。此爲心哀者雖談笑鼓舞、情歡者雖拊膺咨嗟、猶不能御外形以自匿、誑察者於疑似也。爾爲已就聲音之無常、猶謂當有哀樂耳。

主人は答えて言った。反論では、歌ったり哭いたりとはさまであつても、すぐれた聴き手は必ずその感情を察知するもので、一定の音聲から知識を得たり、曲調を根據にしたりするのではない、鍾子などがどうこうという通りだ、と言われた。これはつまり、心に哀しむ者は談笑したり踊ったりしても、また心に歡ぶ者は胸を叩いて嘆いてみせても、やはり外見を操作して心情を隠すということはできず、洞察力のある人物の目をごまかすことはできない、ということだ。となれば既に音聲が固定したものではないということは認めているのであつて、それでも哀樂を表現する音楽はあるはずだ、と言つておられるだけだ。

(第二問答、東野主人の應答)

第一の質問で秦客は「治世の音は安んじて以て楽しみ、亡國の音は哀しみて以て思ふ」という『禮記』樂記篇の言葉を用ひし、音聲には人間の感情が含まれており、優れた聴き手にはその感情の内容がわかるはずだ、と主張する^⑧。それに對し東野主人は、音聲は自然のものであつて人間の感情や政治の狀態の影響は受けない、土地や風俗が違えば感情の表現も同様ではなく、したがつて音聲と感情の關係は固定したものではない、音楽を聴いて悲哀を感じるといふ場合は、本來聴き手の内面にあつた悲哀が音楽に誘發されたのである、と主張する。これは「聲無哀樂論」全體の主張の要點でもある。

上の例では、東野主人の「殊方異俗、歌哭不同」という發言が秦客によつて「八方異俗、歌哭萬殊、然……」と反復され、さらにその秦客の發言が「難云、雖歌哭殊萬、善聽察者、要自覺之……」と確認、整理されている。文中の秦客と東野主人は異なる主張を述べるが、その發言は緊密に對應し、連繫して一つの論を構成しているのである。

しかし一方で「聲無哀樂論」の趣旨は嵇康の主張の展開

であり、最終的にはそれを代辯する東野主人の應答部分が

説得力を持たねばならない。この點について、文中の東野主人は秦客の主張を確認した上でその矛盾を指摘し、それによつて自己の主張の正しさを示すという論法をしばしば用いている。(三)の例もその一つである。秦客は第二問答でも主張を変えないが、東野主人の反論を受けて、たとえ感情が別の表現を取つても優れた聴き手であれば見抜けるはずだ、と(二)の例のように強調することになる。そこで東野主人はこの發言を捉え、もし感情を別の表現で隠すことができるのであれば、感情と音聲の關係は一定ではない(音聲の無常)という私の主張をあなたも認めていくことになるではないか、と指摘する。反論によつて相手の論理の破綻を引き出し、そのまま自己の主張の補強へと轉じる鮮やかな論の運びである。

このように秦客の發言の矛盾を突いて論を進める例は、これに續く次の部分にも見られる。ここでは、秦客の二つの主張を東野主人が自ら展開し、一方が成り立てば他方は成り立たなくなるといふ形式論理的な整理を行つて否定し

ている。

(四) 又曰、季子聽聲、以知衆國之風、師襄奏操、而仲尼觀文王之容。案如所云、此爲文王之功德與風俗之盛衰、皆可象之於聲音。聲之輕重、可移於後世、襄涓之巧、又能得之於將來、若然者、三皇五帝可不絶於今日、何獨數事哉。若此果然也、則文王之操有常德、韶武之音有定數、不可雜以他變、操以餘聲也、則向所謂聲音之無常、鍾子之觸類、於是乎顯矣。若聲音之無常、鍾子之觸類、其果然邪、則仲尼之識微、季札之善聽、固亦誣矣。

また、季子が樂曲を聽いて諸國の風俗を知り、師襄が彈奏をして仲尼の目に文王の姿が現れた、と言われた。思うに、もし言われた通りであるなら、つまり文王の功德や風俗の盛衰はすべて音樂で描寫できるということだ。音樂の輕快さや莊重さは後世に傳えることができるし、師襄や師涓のような技巧はまた將來にも現れることがあるだろう。もしそうなら、三皇五帝の事跡も今日まで絶えることなく傳えられたはずで、

わずか數例だけというはずはない。さらにもしそれがその通りなら、文王の彈奏には一定の曲調があり、韶や武の音樂には規定の音數があつて、變奏を加えたり、音を増して弾いたりはできないということになる。そうすると先に言われた音が固定したものではないということ、鍾子が演奏からその意圖を類推したということが、これで成り立たなくなるではないか。もし音聲が固定したものではないということ、鍾子が演奏から意圖を類推したということがその通りであれば、仲尼の微妙な認識や、季札のすぐれた聽覺の方が、そもそも嘘だったということになるではないか。

(第二問答、東野主人の應答)

こうした論法が驅使されている例を第四問答からもう一つ引こう。第四問答では秦客が「葛盧聞牛鳴、知其三生爲犧、師曠吹律、知南風不競、楚師必敗、羊舌母聽聞兒啼、而知其喪家。(葛盧は牛の聲を聞いてその三匹の子牛が犠牲にされたことを知り、師曠は律管を吹いて南風の劣勢と楚の軍隊の敗れるべきことを知り、羊舌の母は幼兒の泣き聲を聞いてその子が家を

滅ぼすことを知った。』と『左傳』の逸話を引用し、音聲には音聲を發する者の性質や狀態、さらに吉凶という豫言的内容まで含まれているのだ、と主張する。これに對し東野主人は次のように反論を加える。

(五) 夫魯牛能知犧歷之喪生、哀三生之不存、含悲經年、訴怨葛盧、此爲心與人同、異于獸形耳。此又吾之所疑也。且牛非人類、無道相通、若謂鳥獸皆能有言、葛盧受性獨曉之、此爲解其語而論其事、猶傳譯異言耳。不爲考聲音而知其情、則非所以爲難也。若爲知者爲當觸物而達、無所不知、今且先議其所易者。請問、聖人卒入胡域、當知其所言不乎。難者必曰知之。知之之理、何以明之、願借子之難、以立鑒識之域焉。或當與關接識其言邪、將吹律鳴管校其音邪、觀氣採色知其心邪。此爲知心自由氣色、雖自不言、猶將知之、知之之道、可不待言也。若吹律校音以知其心、假令心志於馬而誤言鹿、察者故當由鹿以知馬也。此爲心不係於所言、言或不足以證心也。若當關接而知言、此爲孺子學言於所

師、然後知之、則何貴於聰明哉。

まず魯の牛が、犠牲の度に命が奪われることを知り、三匹の子牛が殺されたことを哀しみ、何年も悲哀を抱いた末に葛蘆に訴えたというのが、するとつまり牛の心が人間と同じで、獣の姿が異なるだけだということになる。これはまた私の疑うところである。牛は人類ではなく、意思の通じようがない。もし鳥獸がすべて言葉を話すことができ、葛蘆は天性によって特別にそれがわかったというなら、それはつまり言葉を理解してその内容を論じたのであり、異なる言語を翻譯したようなものでしかない。音聲を分析して感情を察知したということにはならず、反論する根據になるものではない。もし聰明な者は対象に觸れればすぐに理解が行き届き、わからないことなどないというなら、今まずその簡単などころから検討してみよう。お尋ねするが、聖人が突然胡人の土地に入り込んだとして、その胡人の言うことがわかるものかどうか。あなたはもちろんわかると言われるだろう。そのわかるという理由はいかにして説明できるだろうか。ここであなたの反論を借りて觀察、判斷の分類を試みよう。たとえば胡人と交

嵇康の「聲無哀樂論」について（六戸）

際してみてもその言葉を覺えるのだろうか。律管を吹いてみてその音を調べるのだろうか。氣色を觀察してその心を知るのだろうか。この場合は氣色から心を知ったということで、もとより言葉がなくとも心がわかることになり、心を知るまでの過程で全く言葉は必要とされていない。もし律管を吹き音を調べて心がわかるのなら、たとえば馬と言おうとしながら誤って鹿と言った場合でも、その觀察者には鹿という言葉を通して馬という意圖がわかるはずである。これではつまり心は口にされた言葉に關係がなく、言葉は心を表すのに十分ではない、ということになる。もし交際してみてもその言葉を知るのなら、これはつまり子供が先生について言葉を學び、その後に言葉がわかるようになるのと同じで、それなら聰明だといって尊ぶこともあるまい。

（第四問答、東野主人の應答）

東野主人は秦客の引用した葛蘆の例を否定するため、
「（極めて聰明な者である）聖人は突然異民族の地に行ってもその言葉を理解できる」という假定を立てる。そしてこ

の假定が成立する場合をそれぞれ秦客の發言に基づいて假定する。第一の「胡人と交際してその言葉を理解する」場合については秦客の側の對應する表現がないが、第二の「律管を吹いて調べる」、第三の「氣色を観察する」はそれぞれ秦客の發言の「師曠吹律、知南風不競、楚師必敗」「夫觀氣採色、天下之通用也」などに對應している。その上で、東野主人はこうして假定された三つの場合がどれも秦客の本来の主張と矛盾を來すことを示し、最終的に「推此以往、葛盧之不知牛鳴、得不全乎（このことから推論すれば、葛盧が牛の鳴き聲を理解できなかったことは明らかではないか）」と秦客が根據とした葛盧の事例を否定するのである。「條理有り」と評された嵇康の論證技術がよく見て取れる一例である。

このような「論」の作品が生れた背景には、もちろん玄談、清談と呼ばれる當時の談論の文化がある。例えばこの「聲無哀樂」という論題自体、當時の玄談の流れから切り離しては考えられない。『魏志』鍾會傳には「何晏以爲聖人無喜怒哀樂、其論甚精、鍾會等述之。弼與不同、以爲

聖人茂於人者神明也、同於人者五情也（何晏は聖人には喜怒哀樂が無いと考え、その論は精密で、鍾會らがそれを支持した。

王弼はこれとは違い、聖人は精神の聰明さが人よりすぐれているだけで、感情は人と同じだと考えていた」とあり、何晏や王弼の玄談の主題として、聖人に喜怒哀樂が有るか無いか、という問題が存在したことがわかる。このような先例を見ると、「聲無哀樂」という命題は嵇康の思考の内部から獨自に生み出されたものというよりは、「有無」を論じ、「哀樂」を論じる玄談の一種の應用問題であつたとも見られる。さらに嵇康以後にも、「聲無哀樂」は玄談における一論題として存在し續けている。『南齊書』王僧虔傳に引かれる王僧虔「誡子書」には、「才性四本、聲無哀樂、皆言家口實、如客至之有設也（才性四本、聲無哀樂、といった論題は談論家たちがいつも口にするもので、客が来れば準備ができていたといった具合だった）」とあり、「聲無哀樂」が玄談を好む人々の共有の論題として、しかも多分に遊戲的に用いられていたことが窺える。

しかし嵇康の「論」の文章は、『世說新語』に記録され

ているような當座の機知を尊ぶ談論の言語とはかなり異質

な言語によって書かれているようである。嵇康の「論」の作品からは、まず一つにはその形式論理的な整合性^⑪への執着が、また一つには言葉を書き記すことへの關心の高さを感じ取れる。「聲無哀樂論」もその例外ではなく、嚴密かつ鋭利な論證と、隨所に驅使されている對偶表現などの裝飾性が、この「論」を書かれた文章として高い價值のあるものになっている。嵇康は阮籍と並んで「竹林」集團の代表とされるが、史料が描き出す「竹林」集團は、文學者としての個性よりも行動の特異さが強調されることが多い。確かに嵇康も、存在そのものによって周圍に強い印象を與えた人物の一人であった。司馬氏勢力に迎合せず、刑死によって終った嵇康の生涯の全體が、當時における存在としての表現の一つであつたとも言えるだろう。しかし書かれた作品としての「論」の文章を読む限り、そこに表れているのは、反論の一語一語を執拗に吟味し、形式論理の糸を操って論敵の足を掬う細心な論客としての嵇康であり、さらにその言葉を残さず文字に書き記そうとする文學者として

ての嵇康なのである。

嵇康の「論」の態度が「論争的」であるとはすでに指摘されているが、九篇の「論」はその大半が現實の反論者との應酬の中で書かれたものである。「聲無哀樂論」は架空の問答として書かれたやや異例のものであるが、やはり具體的な反論を想定した論争文であると言える。嵇康の「論」がこのような特定の反論を前提として書かれていることは、一方では嵇康の周圍に比較的自由で活潑な議論の場が存在したことを想像させるものである。しかしまた一方では嵇康の表現の状況依存性を、思想家として、文學者としてのある種の弱さをも示すものであろう。「論」の形式から読み取れる嵇康の個性として、このことも指摘しておかねばならない。嵇康はおそらくその言葉を發するにあたって、目前の現實の中に語りかけの對象を必要とした。また現實の反撃に對抗する時、最も鮮やかにその論理の武器を行使することができた。嵇康の「論」は前提のない所に自ら前提を設定し、理論の樓閣を礎石から築き上げるという性質のものではない。また特定の他者の特定の反論を

超え、萬人に對して普遍的原理を提示しようとするものでもない。目前の反論に對抗する武器としての論理性は、銳利になるにつれてしばしば「詭辯」^①にも近づく。「康善く理を談ず」と記される通り嵇康は「理」を巧みに操つたが、その「理」の明快さは往々にして部分的なものに止まり、全體においては矛盾や曖昧さを残しているのである。

二 音樂論としての「聲無哀樂論」の意義

——傳統的音樂論との比較——

第一章では「聲無哀樂論」の論理性、主に形式面の特徴について確認した。本章では「聲無哀樂論」の主張の内容をさらに詳しく見てゆくことにするが、その前に「聲無哀樂論」の前提となる傳統的音樂論の内容を簡単に確認しておきたい。

全體として、「聲無哀樂論」では秦客が儒家的立場を、東野主人が道家的立場を取る。第一問答の冒頭で秦客が「治世の音は安んじて以て樂しみ、亡國の音は哀しみて以て思ふ」と『禮記』樂記篇の記述を引き、東野主人が「吹

は萬づに同じからず、而も其をして己よりせしむ」と『莊子』を引用するのもその端的な表れであろう。

まず儒家的音樂觀については、『禮記』樂記篇がそれを最も整理された形で傳える文獻に他ならない。ここでは音聲の發生について、

凡音之起、由人心生也。人心之動、物使之然也。感於物而動、故形於聲。

およそ音が起くるのは、人の心から生じるのである。人の心が動くのは、「物」がそうさせるのである。「物」に感じて動き、それで聲としてあらわれる。

凡音者、生人心者也。情動於中、故形於聲、聲成文、謂之音。是故、治世之音安以樂、其政和、亂世之音怨以怒、其政乖、亡國之音哀以思、其民困。聲音之道、與政通矣。

およそ音というものは、人の心から生じる。感情が内部で動

き、それで聲として表れる。「聲」が美しく整えられたものを「音」という。したがって、治まった世の「音」が安らいで樂しげなのはその政治が調和しているからであり、亂れた世の「音」が怨みや怒りを含んでいるのはその政治に矛盾があるからであり、亡びた國の「音」が哀しく物思わしげなのはその民が困窮しているからである。「聲」「音」の道は政治に通じている。

と述べられ、音聲が「人心」の動きから生じると主張されている。「人心」は政治の状態など、外部の「物」によって動かされる。したがって、音聲を聞く者はその音聲から人の心の状態、ひいてはその人の置かれた状況を知ることができる。また、

樂也者、聖人之所樂也、而可以善民心。其感人深、其移風易俗、故先王著其教焉。

樂というものは、聖人が楽しむものであり、民の心を善良にすることができ、人を深く感動させることができ、風俗を

嵇康の「聲無哀樂論」について（六戸）

變化させることができる、それでいしえの王者は樂の教を示したのだ。

というように、『禮記』樂記篇は音聲・音樂の側の「心」への影響力にも注目し、爲政者が自然發生的な「聲」「音」を洗練して「樂」に高め、普及させることで「移風易俗」が可能になるとしている。「聲音の道は、政と通ず」とは、音樂が政治を反映するという單方向の関係ではなく、統治手段としての音樂の有效性をも意識した記述なのである。儒家思想は一般に合理性を重視するとされるが、しかし音樂という極めて感性的な、したがって合理的思考や安定的秩序への脅威たり得る存在に對し、率先してその價值を認め、政治的利用を試みたのは儒家思想であった。

「樂は同を爲し、禮は異を爲す」といった「樂」と「禮」の配合の發想には、人間の心理に對する儒家思想の鋭い洞察と老練な政治感覚が見て取れる。

このような傳統を持つ儒家思想に對し、嵇康が據り所にした道家思想は、こと音樂論に關しては決して有

利な足場となるものではなかった。まず『老子』や『莊子』の言及から窺える基本的な道家の音樂觀は、音樂そのものを「自然」に反する音聲への人爲的操作として全否定するものである。『老子』には「五色は人の目をして盲目しめ、五音は人の耳をして聾せしむ」とあり、『莊子』にも「聴に多なる者は、五聲を亂し、六律・金石・絲竹・黃鍾・大呂の聲に淫す」(駢拇篇)、「六律を擢亂し、竿瑟を鏐絶し、瞽曠の耳を塞ぎ、而して天下始めて人其の聴を含まん」(胠篋篇)等の記述がある。『老子』や『莊子』では原則として、音聲における「道」に相當するのは「無聲」の状態であろう。「大音は希聲、大象は無形^⑩」という『老子』の言葉をはじめ、『莊子』齊物論篇の「是非之彰也、道之所以虧也。道之所以虧、愛之所以成。……有成與虧、故昭氏之鼓琴也、無成與虧、故昭氏之不鼓琴也。(是非の判斷が現れるところから、「道」が損なわれてくる。「道」が損なわれてくると、偏愛が生じてくる。……生じたり損なわれたりしている状態とは、「琴の名手の」昭氏が琴を弾いている状態である。生じたり損なわれたりしていない状態とは、昭氏が琴を弾いてい

ない状態である。)」といった比喩からもこのことは讀み取れる。そして道家思想がこのような發想にとどまっている限り、あらゆる現實の音樂活動は「道」から遠ざかるものとして否定の對象にならざるを得ない。

嵇康は「老子、莊生、吾の師なり」(與山巨源絕交書)と自ら語るように、『老子』や『莊子』の思想に強く共鳴していた。しかし一方で嵇康は優れた音樂家であり、音樂に對する愛着と豊富な經驗の持ち主でもあった。^⑪ 儒家的音樂觀を批判するにあたって、思想家としての嵇康は當然のように道家思想を援用する。しかし『老子』や『莊子』の言葉通りに音樂そのものを否定し去ることは、自身が音樂家である嵇康には既にできない。道家思想に依據して儒家的音樂觀を批判しつつ、同時に現實の音樂の價值をも擁護するという困難な課題を嵇康の音樂論は負っていたのである。

「聲無哀樂論」はこの課題をどのように解決したのだろうか。文中の東野主人はその反論を次のように開始する。

(六) 夫天地合德、萬物資生、寒暑代往、五行以成、章爲五色、發爲五音。音聲之作、其猶臭味在於天地之間。其善與不善、雖遭濁亂、其體自若而無變也。豈以愛憎易操、哀樂改度哉。

そもそも天と地がその力を合わせ、萬物はそれによって生じる。寒さと暑さが交互にめぐり、五行が成立する。これが色彩に表れれば五色となり、音聲に發すれば五音となる。音聲が起こるのは、ちようど匂いが天地の間に存在するようなものだ。その良し惡しというのは、たとえ亂世に遭遇したとしても、その本質は元のままで不變なのである。どうして愛憎や哀樂が規定の曲調を改めたりできよう。

(第一問答)

音聲の發生を天地の作用、五行の成立によつて説き起こすのは常套的な表現であるが、「其善與不善、雖遭濁亂、其體自若而無變也。豈以愛憎易操、哀樂改度哉。」という表現には既に「聲無哀樂論」の主張の特徴が表れている。嵇康の主張では、音聲には固有にして不變の本質(體)があり、人間の愛憎や哀樂の影響を受けることはない。しか

嵇康の「聲無哀樂論」について(六戸)

もその本質は「操」や「度」という奏法や曲調の中にも存在する。「天地」の自律性から「操」「度」の法則性までが連續して語られることによつて、音聲における「自然」の領域は現實の音樂作品、音樂活動にまで一舉に擴大される。ここでは「體」の語のみが使われているが、後の記述ではこのような音聲の性質の存在がすなわち「自然」であると明言されている。

(七) 夫五色有好醜、五聲有善惡、此物之自然也。そもそも五色には美しさや醜さがあり、五聲には善し惡しがある。これは物の自然である。

(第二問答)

(八) 音聲有自然之和、而無係於人情、克諸之音、成於金石、至和之聲、得於管弦也。

音聲には自然の和があつて人間の感情には關わりがなく、よく諸和した音聲は金屬や石製の樂器から生じ、調和を極めた音樂は管や弦の樂器から得られるのだ。

(第三問答)

「物之自然」「自然之和」と表現されるように、「聲無哀樂論」においては「善」「惡」などの音聲の性質は「自然」に屬し、したがって、それらが構成する音楽の「和」も「自然」に屬する。嵇康における「自然」の觀念については第四章で改めて述べるが、ここで指摘しておきたいのは、「克く諧へるの音は、金石に成り、至和の聲は、管弦に得らる」として音楽をしばしば物質的要素に還元する嵇康の音楽觀の特徴である。このような特徴は次のような記述にも讀み取れる。

(九) 批把箏笛、閒促而聲高、變衆而節數、以高聲御數節、故使形躁而志越。猶鈴鐸警耳、而鐘鼓駭心。故聞鼓鼙之音、思將帥之臣、蓋以聲音有大小、故動人有猛靜也。琴瑟之體、閒遶而音埤、變希而聲清、以聽音御希變、不虛心靜聽、則不盡清和之極、是以聽靜而心閑也。夫曲度不同、亦猶殊器之音耳。齊楚之曲、多重故情一、變妙故思專。姣弄之音、挹衆聲之美、會五音之和、其體瞻而用博、故心役於衆理、五音會、故歡

放而欲愜。然皆以單複高埤善惡爲體、而人情以躁靜專散爲應。

琵琶や箏や笛は勘所までの間が短くて音域が高く、演奏の變化が多くて拍子が早い。高い音で速い拍子の演奏をするので、それで容貌を興奮させ精神を昂らせるのだ。ちょうど鈴や鐸が耳をおのかせ、鐘や鼓が心をおどろかせるようなものだ。だから「鼓鼙の音を聞けば軍隊を指揮する武臣が思われる」という。おそらく音聲に大小があるので、それで人を感動させるにも激しいものと穏やかなものがあるのである。琴や瑟の性質は、勘所までの間が廣くて音域は低く、變化が少なくて音色は澄んでいる。低い音で變化の少ない演奏をすれば、心を静めて傾聴しなければその清らかな調和を味わい盡くすことができない。そのために身體は静まり心情は落ちつくのだ。曲調の違いというものも、また樂器による音の違いのようなものに過ぎない。齊や楚の曲は重複が多いので心情が統一され、變化が少ないので思考が集中する。姣弄は多様な音楽の美點を取り集め、五音の調和を組み合わせている。その性質は豊かで効果は幅廣いので、心は多様な原理によって動

かされ、五音が組み合わされているので、歎びはひろがり欲望は充たされる。つまりみな、單、複、高、低、善、惡を本質としていて、人の感情は興奮、鎮靜、集中、擴散を以てこれに對應する。

(第五問答)

嵇康の主張では、まず樂器の構造という物質的要因が音聲の性質を決定し、聴き手の心はその性質に對する比較的單純な反應、反映として「躁」「靜」などの變化を生じるに過ぎない。樂曲の性質に對する反應も同様である。こうした認識によつて、嵇康は音聲による人間の心の變化をも物質的な「自然」の連鎖反應の中に位置付け、感情や意味内容といった人間的要素から切り離そうとするのである。

その一方で、嵇康は音樂が「哀」「樂」等の感情を誘發するという現象は容認した。この際に用いられた概念が(八)の引用に言う「自然の和」である。

(二〇) 且聲音雖有猛靜、各有一和、和之所感、莫不自發。何以明之。夫會賓盈堂、酒酣奏琴、或忻然而

嵇康の「聲無哀樂論」について(六戸)

歡、或慘爾而泣、非進哀於彼、導樂於此也。其音無變于昔、而歡感竝用、斯非吹萬不同邪。

また音聲には激しさ、静けさがあるものの、それぞれに一つの調和があり、調和が感動を與えるとあらゆる感情がおのずから表れてくる。證據を擧げてみよう。部屋一杯に客が集まり、酒宴もたけなわのところでは琴を奏すれば、ある者はうきうきと歡び、ある者はさめざめと泣く。一方には悲しみを供給し、一方には樂しみを誘導したというのではない。その音樂が昔と變りないのに歡び悲しみが同時に起こったということは、これこそ「吹く音はさまざまに同じではないが……」ということではないか。

(第五問答)

このような「和」の性質は、明らかに道家思想における「道」の性質に相似している。道家思想には、「道」は無であり未分化であるが故に無限の可能性、全能性を持つという發想がある。「聲無哀樂論」では、それ自體は特定の感情の内容を持たない音樂の「和」が、それ故に聴き手のあらゆる感情を誘發することができる、とされる。李澤厚

らの『中國美學史』では、これを「魏晉玄學の『無』を以て本と爲すという思想を美學上に體系的に應用したもの」^⑧という。本来『老子』や『莊子』では、音聲における「道」に相當するのは「無聲」であつた。この場合、問題の領域は音聲そのものの有無に限られ、「道」としての「無聲」に對する末端の現象としての個々の音聲、という構圖になる。しかし嵇康はこの構圖を音聲そのものの領域から、音聲と感情の關係の領域に移動させた。嵇康の理論では、現實の音聲の存在、さらには樂器や樂曲の存在までが「自然」として位置付けられ、その内部に「自然の和」が存在する。この音樂の「和」はそれ自體に感情を含むことはなく、感情という觀點から見た時、無であるが故に未分化、未分化であるが故に全能、という「道」の性質を備えている。一方、末端の現象として位置付けられるのは聴き手の心に誘發される「哀」や「樂」の感情である。このような操作を通じ、「聲無哀樂論」は道家思想の枠組みを現實の音樂の存在に抵觸しないものとして、むしろその價値を擁護するものとして應用したのである。

結論として、音樂論の系譜における「聲無哀樂論」の固有の意義はどこにあつたのだろうか。筆者はこれを二點に整理して考へている。一點は既に述べたように、道家思想の音樂論への應用である。これは思想家としての嵇康の意識的な達成であつたと言えよう。そしてもう一點は、言わば實踐者の視點から、音樂に對する過剰な意味付け、感情移入を批判したことである。前に指摘したような樂器等の物質的條件に注目する音樂觀もこうした「實踐者の音樂觀」^⑨の特徴であらう。文中の東野主人はまた次のように言う。

(一一) 且夫咸池・六莖・大章・韶・夏、此先王之至樂、所以動天地、感鬼神者也。今必云聲音莫不象其體而傳其心、此必爲至樂不可託之於瞽史、必須聖人理其弦管、爾乃雅音得全也。舜命夔濬石拊石、八音克諧、神人以和。以此言之、至樂雖待聖人而作、不必聖人自執也。

また、咸池・六莖・大章・韶・夏などは過去の王者の至高の

樂であつて、天地を動かし鬼神を感じさせるほどのものである。そこでもし音聲が常に主體を象り心情を伝えるものだと斷定するなら、それはつまり至高の樂は盲人の樂士に演奏させたりはできず、必ず聖人が管樂器や弦樂器を操らねばならず、それで初めて完全に正しい音が出せるのだ、ということになる。「舜は夔に命じて石を打ったり叩いたりさせ、八つの音がよく調和し、神も人もそれで和らいだ」という。これを根據にして言へば、至高の樂は聖人でなければ作ることができないが、必ずしも聖人が自ら演奏しなくてもよいのだ。

（第三問答）

このような主張によつて、嵇康は音樂を作曲者や演奏者の存在からある程度切り離し、修海林の表現を借りれば「音聲にそれ自體の表現及び存在形式があることを強調する」^②方向性を示したのである。

ただしこれに關しては、嵇康がその方向をどこまで、そしてどの程度意識的に辿つたのかという問題が残る。例えば錢鍾書は『管錘篇』において、「西洋の論者が、音樂は

嵇康の「聲無哀樂論」について（六戸）

心情を伝えるのではなく心の運動を伝えるものであり、心の緩急、強弱、昇降などの動態を再現するのだと言つたが、嵇康の『論』は千年も前にこのことを述べている」^③と記し、「聲無哀樂論」と十九世紀オーストリアの音樂美學者エドゥアルト・ハンスリックの音樂論との類似を指摘した。ハンスリックの音樂論は音樂に喜怒哀樂などの感情や描寫の對象としての「内容」は存在しない、と主張したものであり、この點は確かに嵇康の主張と似ている。^④しかし嵇康の主張に、そうした音樂の「形式」への明確な意識を讀み取るのもやはり困難であるように思える。嵇康が重視する「和」は、「焉得染太和於歡感、綴虛名於哀樂哉（どうして至高の調和を歡び悲しみで汚し、名づけ得ぬ名を哀しみ樂しみで綴ることができよう）」（第五問答）と語られるように、道家の「道」を應用した定義し難い概念としての面を持ち、音樂の形式性という概念に單純に重ねることは難しい。したがつてこの問題に關しては、「聲無哀樂論」はあくまでも既存の音樂觀への批判、音樂を作曲者や演奏者の心情の表現、あるいは特定の意味内容の表現として捉える音樂觀へ

の批判としてあり、またその點だけでも十分な意義を備えていた、と本稿では考えたい。

三 「聲無哀樂論」の問題點

——「善」「惡」の問題・第八問答の問題——

第一章において、「聲無哀樂論」は各部分にすぐれた論理性を示すものの、全體としては問題を残していることを指摘した。本章ではその問題と考えられる部分を取り上げて論じたい。從來「聲無哀樂論」の問題點は多々指摘されているが、ここでは筆者が特に重要と考える「善」「惡」の問題、第八問答の問題の二點に絞って述べる。「善」「惡」の問題についてはこれまであまり深く論じられていないようであり、疑問の提起として取り上げる。第八問答の問題については、原正幸が「『聲論』解釋の躓きの石となつて來た」²³と述べている通り既に議論が多いが、あえて筆者の一解釋を示すことにする。

まず「善」「惡」の問題についてであるが、「聲無哀樂論」には音聲の性質としての「善」「惡」（「不善」）の用例

が次のように見られる。

其の善と不善は、濁亂に遭ふと雖も、其の體自若として變ること無きなり。
（第一問答）

聲音は自づから當に善惡を以て主と爲すべければ、則ち哀樂に關はる無し。
（第一問答）

夫れ五色に好醜有り、五聲に善惡有り、此は物の自然なり。
（第二問答）

然れば皆 單複高卑善惡を以て體と爲し、而して人情は躁靜專散を以て應と爲す。
（第五問答）

楊蔭瀏が『中國古代音樂史稿』において、

嵇康の言う「音聲の善惡」が結局何を指しているのか、何を以て善惡を定める基準としているのか、嵇康自身

は全く説明していない。しかし確かに言えることは、彼は決して、「論語」の「子 韶を謂ふ、美を盡くせり、又善を盡くせるなり」の中の「善」がそうであるような音楽作品の思想内容を指して言っていないということである。なぜなら嵇康の理論は音楽に内容があることを根本的に否定するものだからだ。……いわゆる「善」「悪」とは、すなわち耳に快いかどうかであり、音色の善し悪し、楽音と雑音の區別を指して言ったものである。^②

と述べているように、この「善」「悪」に倫理的な意味がないことは明らかであり、このように音色の善し悪しや耳にした際の快・不快を指すものとして理解するのが妥當であろう。しかしこのように解釋しても、この「善」「悪」の語は「聲無哀樂論」の内部でかなり解りにくい位置を占めている。前章で述べたように、嵇康が音楽の本質（體）として強調するのは「和」という性質である。しかし「和」の語がそのように強調されるのは主に第三問答

嵇康の「聲無哀樂論」について（六戸）

以降であり、それ以前では上の例のように「善」「悪」が音楽の「體」として挙げられている。この「善」「悪」の概念と「和」の概念ははたしてどのような関係にあるのだろうか。

この問題について、例えば『中國美學史』は「善」「すなわち『和』^③」と解釋する。しかし「聲無哀樂論」の文中にそうした言明はなく、「單複高卑善惡」と並列される例から考えても、この斷定はかなり困難であろう。少なくとも「和」が強調される第三問答以降では、「善」「悪」は「和」の下位に屬する音楽の性質と考えざるを得ないようである。そしてこのように考えると、「悪」なる音聲も「和」の構成要素たり得るのか、あるいは「悪」なる音楽にも「和」は存在するのか、といった興味深い問題が生じる。この問題についても嵇康自身は何も言及せず、読み手によるさまざまな想像は可能であるが、本文に基づく確定はしがたい。

このような「善」「悪」と「和」の問題について、結局のところ筆者はこれを「聲無哀樂論」の最大の缺陷の一つ

と考えている。「自然」の「和」という發想を徹底させるならば、それは人間の「哀」「樂」のような感情移入のみならず「善」「惡」のような價值判斷をも拒むものでなければならなかった。現に『老子』や『莊子』には善惡や美醜を人間の恣意的な判斷と見なす視點がある。^⑦「五色に好醜有り、五聲に善惡有り、此は物の自然なり」という嵇康の表現は、この點において道家思想本來の徹底性からも後退し、主觀と客觀の混亂という大きな問題を含むものなのである。

そしてこのような問題が生じた原因として、筆者はやはり「實踐者の音樂觀」との關連を考えたい。嵇康にとって音樂とは論理的思考の對象であるだけではなく、現實の操作の對象であつた。實際に音樂の演奏や鑑賞を行う場合、音色の善し惡しや樂曲の價值を聽き分けるということは極めて基本的な行爲であらう。音樂家としての嵇康はおそらく音聲、音樂の「善」「惡」に對する鋭敏な感覺を持ち、その辯別を日常的に行つていたに違いない。そうした實踐者としての經驗が、音聲における「善」「惡」の性質を自明

のものとして、「自然」として語らせてしまふ一因になつたと想像するのである。

前章に述べたように、道家思想に據る理論家としての嵇康と、音樂の實踐者である嵇康の間には當初から矛盾が存在していた。「聲無哀樂論」の一面は、『老子』『莊子』を愛讀し、魏晉玄學の系譜上に立つ理論家嵇康の作品である。しかしまた別の一面は、自ら琴を奏で、「琴賦」に歌い上げられるような濃密な音樂體驗を持つ實踐者嵇康の作品である。この二つの側面は「聲無哀樂論」の内部で最終的に統一されておらず、それ故に多くの問題を残したのではないかと改めて指摘しておきたい。

次に第八問答の問題についてであるが、この第八問答は例えれば次のような表現によつて從來論議の對象となつてきた。

(一一) 然樂之爲體、以心爲主。故無聲之樂、民之父母也。

しかし「樂」の本質とは、心に基づくものである。だから、

無聲の樂は民の父母なのだ。

このような表現は一見してそれまでの嵇康の主張に反するように思える。「聲無哀樂論」の主張は要約すれば「心之與聲、明爲二物（心と聲とは明らかに別のものである）」（第四問答）であり、「聲之與心、殊塗異軌、不相經緯（音聲と心情とは軌道を異にしていて、交差することはない）」（第五問答）ではなかったか。しかし筆者の理解では、「樂之爲體、以心爲主」という表現は決して他の部分の主張に抵觸しない。理由は單純であり、「聲無哀樂論」において嵇康は「聲」「音」などの語と「樂」の語を區別して用いているからである。

まず第七問答まででは、文中の東野主人は基本的に「樂^{がく}」という意味の「樂」字を用いない。「樂」字は常に「哀」「樂」の「樂^{らく}」の意味で用いられ、引用表現や「至樂」という熟語に例外が見えるのみである。第八問答において、嵇康は初めて「樂^{がく}」について語る。しかしこの際、嵇康は「樂^{がく}」の概念に關してある操作を行っている。すな

嵇康の「聲無哀樂論」について（六戸）

わち、「樂」をいわゆる音楽、嵇康が「聲」の語で意味したものと別のものでして語り、兩者の分離を圖っているのである。（二二）の引用に續いて、嵇康は次のように言う。

（二三） 至八音會諧、人之所悅、亦總謂之樂、然風俗移易、本不在此也。

八つの音聲が諧和したものは人々の悦ぶ対象であつて、これをもまた同じく「樂」とはいう。しかし風俗の變化はもとよりこれによるのではない。

「亦た總じて之を樂と謂ふ」——この「亦」の一字が持つ重要な役割を見過すことはできない。「八音の會諧」したものをまた「樂」という。つまりこの表現の前提にあるのは、「樂」とは本来「八音の會諧」すなわち狹義の音楽を指すものではない、という嵇康の見解なのである。

それでは嵇康において「樂」とは何を指すのか。第八問答ではまず秦客が「風を移し俗を易ふるは、樂より善きは

莫し」と『孝經』の言葉を引き、もし「聲」に「哀」「樂」が存在しないのなら、どうしてそのように風俗を變化させられるのか、と詰問する。これに對して東野主人は、「夫言移風易俗者、必承衰弊之後也。古之王者、承天理物、必崇簡易之教、御無爲之治（そもそも風俗を變化させるといふのは、風俗が衰えた後を受けてのことに違ひないのである。古の王者は、天に則つて物を治め、簡易な教えを尊び、無爲による治世を實行した）」と反論を開始する。この發想自體は道家に傳統的なものであり、嵇康の獨創ではない。しかし嵇康は「古の王者」の「無爲の治」の様相を美文的に語りつつ、次のように言う。

（一四）和心足於内、和氣見於外、故歌以敘志、舞以宣情、……故凱樂之情、見於金石、含弘光大、顯於音聲也。……大道之隆、莫盛於茲、太平之業、莫顯於此、故曰、移風易俗、莫善於樂。

調和した心が内に満ち足りて、調和した氣が外に表れる。それで歌を歌つて意思を敘述し、舞を舞つて感情を表明する。

……だから快樂の感情は金屬や石製の樂器に表れ、秘められた偉大な光が音聲に顯れるのだ。……大道の隆盛といえこれにまさるものではなく、太平の業績といえこれより明らかなものはない。だからこそ、「風俗を變化させるには、音樂より良いものはない」と言うのだ。

まず注目されるのは、第八問答において東野主人が最初に用いる「樂」字がやはり「凱樂」の「樂」であることである。秦客が明確に「樂」の問題を提起しているにも関わらず、東野主人はまずは理想的な政治の状態を、そしてその結果としての人々の「凱樂」を語る。またもう一つ注目すべきは、この部分で東野主人が「歌ひて以て志を敘し、舞ひて以て情を宣ふ」と言い、人々の「和心」の表現として、歌謡や舞踏をまず挙げていることである。上の引用では省略したが、この後には「然る後に……之を播むるに八音を以てし、之を感じしむるに太和を以てす」と續く。この文脈では、「八音」や「太和」すなわち樂器を用いた狹義の音樂は、自然發生的な「歌」や「舞」に對して附加的なも

のとしてある。これらを総合すると、嵇康の「樂」が指すのはまず何よりも「樂」という心の状態であり、また歌詞や舞踏など單なる音樂（器樂）以外のものも含む廣範な「樂」の表現だと言えよう。そしてこのような「樂」の定義は、まさに傳統的な儒家思想における「樂」の定義に他ならない。

つまり第八問答における「樂」に關する記述は、基本的には儒家的な「樂」の思想の追認である。これが他の部分の主張と共存し得るのは、嵇康があらかじめ、「樂」はいわゆる音樂ではない、「八音の會諧」したものの、「聲」「音」などの語で論じてきたものとは異なる、という分離を行っているからである。「聲」から分離された「樂」はもちろん「樂」という心情の表現であつてよく、「心を以て主と爲」してもさしあたり矛盾を生じない。「聲無哀樂論」は「樂無哀樂論」ではないのである。從來問題とされている第八問答について、筆者はこのように理解している。ところでこの第八問答の問題は、「聲無哀樂論」の政治性をどう捉えるかという問題に密接に關わっている。すな

嵇康の「聲無哀樂論」について（六戸）

わち、嵇康はこの作品においてどの程度積極的に儒家思想批判を意圖していたのか、という問題である。「聲無哀樂論」を確信的な儒家思想批判、「禮樂」批判の文章と捉えれば^①、それは當時司馬氏勢力が標榜した「名教」への批判に通じ、間接的な權力批判とも讀めないことはない。一方、堀池信夫の論考^②のように、「聲無哀樂論」には最終的に儒家思想批判の意圖はなかった、と判断し、「聲無哀樂論」をあくまでも藝術論として讀む立場もある。

この問題に關して、筆者は上のような第八問答の表現を嵇康の儒家思想との一定の妥協の試み、衝突の回避の試みとして理解する。したがって「聲無哀樂論」を確信的な「禮樂」批判の文章とは考えない。しかし同時にこの第八問答の存在によって、「聲無哀樂論」を完全に非政治的な文章として讀むこともできない。筆者が第八問答に讀み取るのは、特有の論證癖と「自然の理」への關心が生み出してしまった露骨な儒家批判的印象、ひいては權力批判的印象を、嵇康がいかに緩和しようとしたか、糊塗しようとしたか、という方向の政治性である。一見他の部分と矛盾す

る第八問答の表現は、「聲無哀樂論」を政治的に無害化しようとする嵇康の配慮の結果ではなかったかと想像するのである。

しかしその上で、嵇康のこの配慮ははたしてどの程度有效だったのだろうか。嵇康がその作品において自己の立場を守りつつ、同時に露骨な権力批判を回避しようとした形跡は他にも見られる。例えば「管蔡論」では管叔・蔡叔の辯護と文王・武王・周公の肯定、すなわち反亂者田丘儉の辯護と司馬氏政權の肯定という相容れ難い兩者を得意の論理操作によつて兩立させようとした。「與山巨源絶交書」

でも出仕の拒否という多分に政治的な意思表明を自己の無能の強調や友人山濤への批判といった方向へ振り換え、その印象を攪亂しようと試みている^③。しかし重要なことは、こうした苦心の配慮にも関わらず、嵇康の發言がやはり全體として過激な現實批判の印象を帶び、實際にそのように讀まれる他なかったという事實であろう。「管蔡論」は當時において反亂者田丘儉の辯護に他ならず、「與山巨源絶交書」は「湯武を非として周孔を薄んず^④」といった表現に

よつて、儒家的倫理を標榜した司馬氏の逆鱗に觸れた、というのが從來しばしば指摘されている嵇康の刑死の遠因である。「聲無哀樂論」においても、『禮記』や『左傳』の記述を逐一懷疑の組上に載せる大膽な論理の方が、「聲」と「樂」の分離といった細部の工作よりも全體として強い印象を讀み手に残したに違いない。「輕肆にして直言し、事に遇へば便ち發す^⑤」「人情を識らず、機宜に闇し^⑥」（「與山巨源絶交書」という嵇康の自己認識は、實にその通りであつたと言わざるを得ない。

四 嵇康の「自然」について

前章まで「聲無哀樂論」という作品の思想的內容に主に焦點を當ててきた。しかし本章ではそこから一步離れ、作者嵇康の全體像に関わる問題を、「自然」の語を手がかりに少し考えてみたい。

第二章で指摘したように、嵇康は「聲無哀樂論」において「夫れ五色に好醜有り、五聲に善惡有り、此は物の自然なり」「音聲に自然の和有り、而して人情に係はる無し」

として、音楽が「自然」に基づくことを主張する。ここで注目したいのは、この文脈において、「自然」とは「あるがままの状態」といった抽象的な意味よりもむしろ端的に物質の世界としての「自然」、そこに内在する法則性を指すように讀めるということである。

(一五) 夫言、非自然一定之物、五方殊俗、同事異號、趣舉一名、以爲標識耳。

そもそも言葉というものは、自然に一定の法則があるというものではない。土地によつて風俗が違い、同じ事柄にも別の呼稱がある。たまたまある名を採用して、それを標識にしているにすぎない。

(第四問答)

(一六) 時至而氣動、律應而灰移、皆自然相待、不假人以爲用也。

季節が来ると氣が動き、律管が反應して詰めておいた灰が移動する。これらはみな自然に連動し、人間の力を借りずに作用するのである。

(第四問答)

嵇康の「聲無哀樂論」について(宋戸)

といった他の用例を見ても、「聲無哀樂論」の「自然」はやはり非人間的なもの、かつそれ自體に法則性が備わるものとして語られている。「あるがままの状態」といった「自然」の捉え方が人間的な感情や現實の社會制度まで柔軟に含み得るのに對し、嵇康のこのような「自然」の捉え方は狭く、物質的法則に基礎を持たない社會的規範を許容することができない。

西順藏は「竹林の士とその『自然』について」(『社會學研究』一號、一九五六年)の中で、嵇康以外の竹林の士たちが語る「自然」は「そこにあるとおりにそうである、そうなるとおりにそうなるのだ」という「自然」であり、したがって「あらゆる現實を肯定することによつて現實を超越するという自由」を保證するもの、つまり現實との對決の回避を可能にするものであったが、それに對して嵇康の獨自の特徴は、「『自然』を思ったが『自然』に身をまかせなかった」「『自然』の觀念に自己を外化しなかった」ことであるとする。西順藏のこの記述には難解な點もあるが、嵇康の「自然」觀が阮籍など「竹林」集團の中でも特異なも

のであり、それ故に現實逃避が不可能であつたという指摘は重要と思われる。

このような「自然」觀の違いを、ここでは「あるがままの状態」としての「自然」と非人間的な法則性としての「自然」の違いとして考えてみたい。嵇康の場合、その「自然」の觀念が非人間的なものであつたが故に、そうした「自然」と人間的、社會的規範の間に對立が生じた。嵇康の「名教」批判がとりわけ尖鋭であつたのは、一方に非人間的な「自然」の法則を想定した際に、人間的、社會的な「名教」の恣意性がより強く感受されたためとも考えられる。現實の人間社會は、特定の弦長の比率によって和音が生じるように、あるいは特定の季節と特定の律管が對應するように、明快かつ必然的な法則によって動いてはいない——嵇康の批判の基底にはこのような「自然」への關心と表裏をなす苛立ちがあつたのではないか。しかしその一方で、このような「自然」は一人の人間として社會の中に存在する嵇康自身とも最終的には對立する性格を持つ。嵇康は「自然」の觀念に自己を外化しなかつた」というよ

りも、その「自然」觀の歸結として「自己を外化できなかった」のかもしれない。續いて筆者の考えたいのはこの點である。

從來、嵇康における「自然」が語られる際には、しばしばそれが個性の解放、自由の追求といった表現に結び付けられてきた。しかし上のような嵇康の「自然」觀を前提とする時、その「自然」は嵇康自身の「個性」とどのような關係にあるのか、また「自然」の追求は「自由」や「解放」の追求と呼び換えてもよいものなのか、慎重に考える必要がある。人間の意圖や感情を超えて存在する「自然」とは、意志を持ち、自己の運命を自ら支配しようとする人間の精神とは最終的に相容れないものではないだろうか。また、もし一人の人間の「個性」がそのような「自然」に屬するのであれば、それに従って生きることにはたしてその人間の「自由」や「解放」であり得るのだろうか。嵇康自身の個性に關しては、まず「與山巨源絕交書」における自己の「性」の強調が想起される。官職を譲ろうとした友人山濤に對して、その提案を拒否するとともに絶交

を宣言したこの書信は、自虐的ともまた攻撃的とも讀める獨特の表現によって異彩を放つ。「吾は直性狹中、堪へざる所多し」「性に堪へざる有り、眞に強ふ可からず」と言い、嵇康は自己の「性」を仕官拒否の主な理由とした。列擧される「不堪」「不可」の内容はある時は自嘲的であり、ある時は「俗人」への棘を含み、屈折に富んでいる。しかし何よりも注目すべきは、このように自己の「性」を語りつつ、嵇康が次のように斷言したことであろう。「懼然として自責すと雖も、然れども性は化すべからず」。この表現によって嵇康は、自己の「性」が自己の意志を超えて存在することを認め、また「自責」する自己と「性」としての自己の間に走る龜裂を認めているのである。

かつて福永光司は、嵇康の作品に一貫する特徴を「自己が自己自身であろうとすることの努力、もしくは、自己が自己自身であり得ないことの歎きと憤り、さらにいえば、自己が自己自身であることを妨げる一切のものに對する拒否と抵抗の努力」^⑧であるとした。これは嵇康の思想の對社會的な側面についてはその通りであろう。社會的壓力に對

抗する時、嵇康の「自然」は自身の本來の個性に重なり、肯定の對象であつたに違いない。「論争的」であつた嵇康は、おそらく目前の現實に對峙する時には自己の内部の龜裂や矛盾を忘れることができたのである。しかしそのような對抗すべき現實を離れ、彼の思考が自己そのものに向かつた時、彼の内面にあつたのは「自己が自己自身であり得ないことの歎きと憤り」のみであつたのだろうか。むしろそこにあつたのは、自己があくまでも自己でしかあり得ないという嘆きと憤り、そして諦念ではなかつただろうか。

「與山巨源絕交書」において嵇康が自身の性癖を露惡的に語りつつ、「性は化すべからず」と斷言するのは、確かに大上正美の指摘する通り「性」を砦とする世間への反撃と讀める^⑨。しかしその背後にはやはり、嵇康の「自責」の重さ、一再ならず自己以外のもの、自己を超えたものであろうと試みながら、結局は自己が自己でしかあり得ないという原點に立ち戻ってしまう苦い諦念の蓄積をも讀み取らねばならないだろう。そのような「自責」はまた、嵇康が自己の「性」の危險性を絶えず意識の一隅に感知していた

からでもあつたに違いない。そのことを窺わせる例として、嵇康には、自分もそうあり得るならば、と慨嘆する他者の存在があつた。その代表的な一人は隱逸者の孫登であり、一人は友人の阮籍である。「昔柳下に慚ぢ、今孫登に愧づ」(「幽憤詩」)、「吾以へらく嗣宗の賢に如かず」(「與山巨源絕交書」^⑨)という表白には十分に切實な響きがある。孫登は「君は性烈にして才雋、其れ能く免れんか」と嵇康に語つたとされるが、おそらく孫登に指摘されるまでもなく、嵇康は自己の「性」が自己にとつて危険なものであることを感じ取つていた。その感覺は誤りではなく、彼の「性」は確實に彼を東市の刑場まで導いて行つたのである。

嵇康の刑死は、司馬氏政權に抵抗し、「志」を貫いた、という嵇康の歴史的な人物像に結びついている。確かに、「嵇中散東市に刑せらるるに臨みて、神色變らず、琴を索めて之を彈ず」(『世說新語』雅量篇)といった傳承は、「志」に殉じる人間の決意を髣髴させるものである。しかし一方で、嵇康の獄中の作とされる「幽憤詩」には、「曰余は敏ならず、善を好みて人に闇し」「内に宿心に負き、

外に良朋に惡づ」というように、「與山巨源絕交書」と同様の自責と、そのような自己を超えた別の在り方への憧れが語られている。もし嵇康の現實の行爲があくまでも「志を貫いた」ものであり、積極的選擇であつたなら、このような自責の表現は生れなかつたのではないだろうか。嵇康のこうした表現と「臨刑東市、神色不變」という態度を總合して考える時、筆者は嵇康の生涯の最後にあつたものを、「志」に殉じる決意というよりも、やはり「化すべからざる」自己の烈しさに對するある種の諦念、最後の瞬間における受容であつたのではないかと想像する。嵇康はおそらく「自然」の觀念によつて自己を超越せなかつたのではなく、その「自然」への憧れにも關わらず、一個の人間としての自己を超越せられなかつたのである。

嵇康の作品、またその傳えられる生涯には、個々の部分の鋭角的な美しさと同時に、その間の龜裂の深さ、矛盾の激しさを感じられる。嵇康に向き合う者はしばしばこの矛盾を何らかの一貫性の下に解消し、統合して捉えようと試みる。しかし筆者はむしろ嵇康の内部におけるこうした矛

盾の存在にこそ注目したい。思想家としてのすぐれた能力を持ちながら、自己の生存を安定に導く思想はついに獲得できなかったということ、これは嵇康の矛盾であり、限界であつたともいえるが、そこにこそ現代のわれわれにも通じる彼の魅力が存在するようにも思える。

註

① 現存の『嵇康集』には「養生論」「答難養生論」「聲無哀樂論」「釋私論」「管蔡論」「明膽論」「難自然好學論」「難宅無吉凶攝生論」「答釋難宅無吉凶攝生論」の九篇が嵇康作として、向秀の「難養生論」、張遜の「自然好學論」、阮侃の「宅無吉凶攝生論」「釋難宅無吉凶攝生論」の四篇が付録として收められている。

② 「聲無哀樂論」において、「聲」は自然の音聲も人工の樂曲も含む廣い概念として用いられている。「聲無哀樂論」には「聲」「音」「聲音」などの音聲、音樂を指す語が混用されているが、これらの間に特に區別はないと考えられる。『禮記』樂記篇は「知聲而不知音者、禽獸是也。知音而不知樂者、衆庶是也。惟君子爲能知樂。」として「聲」「音」「樂」の間に序列を設けるが、このような序列は「聲無哀樂論」には見られない。これについては西順藏らによる「嵇康『聲無哀樂論』日語譯並びに註」(『大倉山學院紀要』第二輯、

嵇康の「聲無哀樂論」について(六戸)

一九五六年)の註にかなり詳しい説明があり、「互文的對句に音・聲を對置している」「同じ論脈の中で音・聲・聲音・聲音を混用している」ことが根據として擧げられている。ただし「聲無哀樂論」は基本的に、音樂という意味での「樂」の語の使用を避けており、「聲」「音」などの語と「樂」の語の間には明確な區別がある。「聲無哀樂論」における「聲」と「樂」の區別については本稿の第三章で扱っている。

③ 例えば蔡仲徳の『中國音樂美學史』(人民音樂出版社、一九九五年)は、「聲無哀樂論」を「禮記」樂記篇に並ぶ最も重要な音樂論の一つと位置付けるほどである。同書三頁を參照。

④ 「康善談理、又能屬文、其高情遠趣、率然玄遠。撰上古以來高士爲之傳贊、欲友其人於千載也。又作太師箴、亦足以明帝王之道焉。復作聲無哀樂論、甚有條理。」(嵇康は「理」を語ることには長け、また文筆に優れていた。その高遠な趣きは、はるかに奥深い道理へと達するものだった。上古以來の高尙の士について「傳」「贊」を作り、千年の時を超えてその人々を友にしようとした。また「太師箴」を作り、それは帝王の道を明らかにするに足るものであった。さらに「聲無哀樂論」を作ったが、非常に筋が通っていた。)

⑤ 李澤厚・劉綱紀編『中國美學史』(中國社會科學出版社、一九八七年)では、「嵇康的『聲無哀樂論』對後世的影響看來並不顯著、但這種影響是存在的、而且其無形的影響比有形

的影響要大得多。」(第二卷上、一三四—一三七頁)として、「聲無哀樂」が後世にも玄談の主題として用いられたこと、「貞觀政要」に太宗の言葉として「夫音聲豈能感人。歡者聞之則悅、哀者聽之則悲、悲悅在於人心、非由樂也。」があることなどを挙げている。しかしこれらの例は、見方を變えれば「聲無哀樂論」が遊戲的な玄談の素材として消費されたに過ぎないこと、「聲無哀樂論」の内容に言及した文獻がこのような斷片的かつ關連の曖昧な記述の他にほとんど傳わっていないことを示すものとも言える。

- ⑥ 「詳觀蘭石之才性、中宣之去代、叔夜之辨聲、太初之本玄、輔嗣之兩例、平叔之二論、並師心獨見、鋒穎精密、蓋人倫之英也。」(傅叡の才性、王粲の去代、嵇康の辨聲、夏侯玄の本玄、王弼の兩例、何晏の二論を詳しく見れば、いずれも心に從つて獨自の見解を述べ、筆鋒は鋭く精密であり、傑出した作品と言えるものであらう。)

- ⑦ 以下、「聲無哀樂論」及び嵇康の作品の引用はすべて魯迅手校影印『嵇康集』(文學古籍刊行社、一九五六年)による。
- ⑧ 「聞之前論曰、治世之音安以樂、亡國之音哀以思。……今子獨以爲聲無哀樂、其理何居。若有嘉訊、請聞其說。」(從來の論説を聞くに、「治まった世の音楽は安らかでかつ樂しげ、亡びゆく國の音楽は哀しくかつ物思わしげ」という。……今、あなた一人だけが音楽に哀樂はないとお考えだが、その理由とはいかなるものか。もしお聞かせ願えるなら、そのご説を

うかがいたい。)

- ⑨ 原正幸「嵇康の『聲無哀樂論』——その論理的展開を巡つて——」(『美學』一六四號、一九九一年)に、「嵇康に従えば、音楽は感情を傳達するのではなくて誘發させる、と言わなければならない。」という。この「傳達」と「誘發」の區別はわかりやすく、本稿でもこれに倣つて「誘發」の語を使っている。

- ⑩ 葛盧の故事は『左傳』の僖公二十九年に、師曠の故事は襄公十八年に、羊舌の母の故事は昭公二十八年にある。

- ⑪ 侯外廬らの『中國思想通史』(人民出版社、一九五七年)は、嵇康の「論」について「雖然在體系上是一系列的詭辯、但是、在形式問題上面、却閃出些光彩、對中國的邏輯學的發展、是有貢獻的。」(第三卷、一七九頁)と評價し、その形式論理的特徴をかなり詳しく論じている。本稿の(四)(五)の引用部分は『中國思想通史』では排中律を用いた反論の例として挙げられる。また、加賀榮治「嵇康の『論』に関する一考察」(北海道教育大學語學文學會「語學文學」第九號、一九七一年)に「難自然好學論」と形式論理の關係を扱った考察があり、さらに大上正美「阮籍・嵇康の文學」(創文社、二〇〇〇年)所收「管蔡論」の方法」が「管蔡論」について論じている。

- ⑫ 日原利國編『中國思想史』(ベリかん社、一九八七年)所收、興膳宏「嵇康 孤獨の求道者」を参照。

⑬ 『中國思想通史』の記述(注⑪參照)を一例として、『聲

無哀樂論』の「詭辯」性が指摘されることは珍しくない。しかしどの部分を「詭辯」と見做すかは指摘する論者によつてさまざまである。「聲無哀樂論」の一見緻密な論理が往々にして讀者の抵抗を喚起する強引さをも備えている、という事實を確認すれば足りるであろう。本稿では「聲無哀樂論」内部の矛盾として特に問題と考えられる點を第三章で取り上げている。

⑭ 原文は「豈復知吹萬不同、而使其自己哉。」(どうして「吹く音はさまざまに同じではないが、それはおのずからそうであるだけ」ということがわかうか。)

『莊子』齊物論篇に「夫吹萬不同、而使其自己也」とあるのに基づく。いわゆる「天籟」が音聲の根源として萬物にそれぞれ音を出させる、ということである。

⑮ 「樂者爲同、禮者爲異。同則相親、異者相敬。樂勝則流、禮勝則離。合情飾貌者、禮樂之事也。」(「樂」は人々の和合をはかり、「禮」は上下の區別を設ける。和合すれば親しみあい、區別があれば敬意が生じる。「樂」が行き過ぎると無秩序になり、「禮」が行き過ぎるとよそよそしくなる。人情に合致しつつ行動の規範となるのが、「禮」「樂」の役割なのだ。)

⑯ 王弼注には「聽之不聞名曰希、不可得聞之音也。有聲則有分、有分則不宮而商矣。分則不能統衆、故有聲者非大音

也。」という。無であるが故に未分化、未分化であるが故に全能、という發想はこの王弼注からもよく讀み取れる。

⑰ 嵇康と音樂との關係については、『晉書』嵇康傳に見えるよく知られた「廣陵散」の逸話(康顧視日影、索琴彈之、曰、昔袁孝尼嘗從吾學廣陵散、吾每靳固之、廣陵散於今絕矣。初、康嘗游於洛西、暮宿華陽亭、引琴而彈。夜分、忽有客詣之、稱是古人、與康共談音律、辭致清辯、因素琴彈之、而爲廣陵散、聲調絕倫、遂以授康、仍誓不傳人、亦不言其姓字。)があり、また、「嵇康四弄」「風入松」などの作曲を行ったともいう。「嵇康四弄」の各曲名には文獻によつて異同があり、「廣陵散」との關係も正確には知り難い。(これらの問題については戴明揚『嵇康集校注』附錄「廣陵散考」に詳しい。)しかしいづれにせよ、嵇康が名曲の作者あるいは傳承者として語られるにふさわしい人物であったこと、音樂家として作曲、演奏、鑑賞の高い能力を備えていたことは確かである。

⑱ 「他所說的聲無哀樂、並非說音樂與情感不相關、而正好是要使音樂能喚起人們最廣闊的情感、并使各個不同的欣賞主體的情感要求都從音樂的欣賞中得到滿足。這一切又正是魏晉玄學的以「無」爲本的思想在美學上的系統應用。」(『中國美學史』第二卷上、二三〇頁)。また「嵇康說『夫唯無主於喜怒、無主於哀樂、故歡戚俱見』、這也正是魏晉玄學力求脫出有限而達到無限的思想、也就是王弼所說的那個具有潛在的無限可

能性的本體——『無。』（同、二二六頁）という。

なお、蔡仲德はこの『中國美學史』の記述に對して「此論既是對『至和之聲無所不感』、『兼御群理、總發衆情』的誤解，更是對『聲無哀樂論』主旨的莫大誤解——它實際上是把『聲無哀樂』論當成了聲有哀樂論。」（『中國音樂美學史』五一頁）と批判しているが、筆者はこの點に關しては『中國美學史』の解釋を支持する。すなわち、嵇康は音樂と感情の關係を完全に否定したのではなく、「誘發」という關係は認めたと考えるのである。

- ⑬ 例えば嵇海林的『古樂的沉浮』（山東文藝出版社、一九八九年）は、「嵇康對音樂『和』的特性的認識、不是在純理性思辨中、而是在音樂實踐中得出來的。」（二三三頁）とし、本稿の（八）、（一一）の引用部分について、「這裏提及的具『自然之和』屬性的音聲、是作為無係於主觀人情的客觀存在而提出來的。音聲相對於人的情感、一旦被創造出來、便具有一定的獨立意義、它可以傳之於後世而『不必聖人自執』。在嵇康看來、只要掌握了音聲運動的某種規律、就能將其『成於金石』、『得於管弦』，從而獲得再現。這正是一種實踐性的音樂認識。」と述べている。

- ⑭ 「在『聲無哀樂論』中、嵇康不認為音樂本身有哀或樂的區別、而強調音聲有它自己的表現及存在形式。」（嵇海林『古樂的沉浮』二三三頁）

- ⑮ 「西方論師謂音樂不傳心情而示心運、仿現心之舒疾、猛弱、

升降諸動態。嵇『論』於千載前已道之。」（『管錐篇』「八九全三國文卷四七」）

- ⑯ 渡邊護謄『音樂美學』（岩波文庫、一九六〇年）參照。錢鍾書の引用した部分は本書では次のようになってゐる。

「かくして音樂は感情の内容そのものを表現できないとすれば、感情に關して何を表現できるのであるか。ただ感情の動的なもの（*Strebend*）だけである。音樂は物的な過程の運動を、早いとか遅いとか強いとか弱いとか、上昇的とか下降的にかのそれぞれのモメントに従ひ模倣することができ。しかし運動は感情の一つの屬性であり、一つのモメントであつて感情自體ではない。」（四〇頁）

- ⑰ 原正幸前掲論文。原正幸はこのように指摘した上で、第八問答は一見第七問答までの主張と矛盾するが、實はそうではない、と述べる。ただしその理由は本稿とは異なり、嵇康が儒家的な「禮樂」を獨自に再解釋し、「樂」における言葉の役割を重視している、といった點に求められている。

また、蔡仲德『中國音樂美學史』もこの第八問答を問題として取り上げ、「本書認為、前七部分強調『聲無哀樂』、否定音樂能够影響人心、第八部分肯定音樂能够移風易俗、肯定音樂能够影響人心、這確實是個矛盾。但第八部分之所以肯定能够移風易俗、是因為音樂有『平和』精神、這正與第五部分『聲以平和為體』的思想相一致」、「樂之為體以心為主」也就是『聲音以平和為體』，這與『聲無哀樂』論並不矛盾。歌

有言、舞有容、都不限於音樂本身、而結合了非音樂手段、所以「歌以敘志、舞以宣情」說與聲・言有別說及「聲無哀樂」說也並不矛盾（五二一—五二三頁）という。

第八問答に關しては本稿の見方は異なるが、「聲無哀樂論」における「聲」がおそらく純粹な器樂のみを指し、意味や感情の傳達作用を器樂に組み合わされた言語や動作の方に認めている、という指摘は非常に重要と思われる。

②④ 楊蔭瀏「中國古代音樂史稿」（人民音樂出版社、一九八一年、上冊、一八〇頁）。原文は次の通り。

「嵇康所謂聲音の善惡、究竟是指什麼而言、是取什麼作爲衡量善惡標準、他自己並沒有說明。但可以肯定地說、他決不是指音樂作品的思想內容而言、像『論語』『子謂』『韶』、盡美矣、又盡善也」中の「善」字那樣、因爲嵇康的理論、是從根本上否定音樂之有內容的。……則所謂善惡、就是好聽不好聽、指音色的好壞、樂音與躁音的區別而言。」

②⑤ 第一問答・第二問答では、「和」字は「和聲」「和比」といった熟語として現れるのみである。第三問答で「音聲有自然之和、而無係於人情」という「和」字を單獨で用いる發言が現れ、それ以後音樂の主要な本質としての「和」の概念が強調され始める。

②⑥ 「從『聲無哀樂論』中可以看到、開始嵇康只是說音有『善與不善』、『聲音自當以善惡爲主』、並未指出什麼是善、什麼是惡。但接下去就一再強調指出聲音與『和』的關係、『聲音

有自然之和』、『五味萬殊、而大同於美、曲變雖衆、亦大同於和』、『聲音雖有猛靜、猛靜各有一和』、『聲音以平和爲體』、等等。由此可見、聲音之『善』亦即是『和』、『和』即是聲音的本體。」（『中國美學史』第二卷上、二二四頁）

②⑦ 例えば『老子』には「天下皆知美之爲美、斯惡已。皆知善之爲善、斯不善已。」「善之與惡、相去何若」などとあり、『莊子』には「毛嫵・麗姬人之所美也。魚見之深入、鳥見之高飛、麋鹿見之決驟。四者孰知天下之正色哉。」（齊物論篇）とある。

②⑧ 第一問答の東野主人の應答に「樂云樂云、鐘鼓云乎哉」とあるが、これは『論語』陽貨篇の「禮云禮云、玉帛云乎哉。樂云樂云、鐘鼓云乎哉。」からの引用である。しかし「聲無哀樂論」ではこの引用に續けて「哀云哀云、哭泣云乎哉。」と言っており、むしろ「聲無哀樂論」が「禮樂」の「樂」を「哀樂」の「樂」に引き寄せ、轉換して用いている端的な例とも言える。

②⑨ 第八問答は内容のみならず文體においても、それ以前の部分と大きく異なる印象を與える。本稿の第一章で指摘したような論理的緻密さは影を潜め、四字句を基本とする常套的表現を歌うように積み重ねる文體に變わる。これにはもちろん、一作品の終結部としてある種の高揚感が要請される、という理由があるに違いない。しかしこの第八問答に嵇康の韜晦、政治的配慮を想像する筆者は、こうした常套的表現の多さに

もその根據の一つを見出したいと思う。

③① 「八音」は「金・石・絲・竹・匏・土・革・木」の八種の素材を用いた樂器の總稱として、古くから音樂の代名詞とされているもの。「太和」は、第五問答に「焉得樂太和於歡感、綴虛名於哀樂哉」などと使われており、語としての意味は「至高の調和」といったものだが、「聲無哀樂論」の文脈上、音樂に内在する調和を指している。したがってこの部分でも、「太和」の一語で音樂の「和」、さらに音樂そのものを指していると讀める。

③② 例えば青木正兒は「聲無哀樂論」執筆の動機を次のように想像した。「元來儒教に於て樂は禮と並んで最も尊重せられて居る。故に儒を攻めんと欲すれば是非とも之に矢を向けねばならぬ、是れ「墨子」に非樂の論ある所以である。……（略）……阮籍は禮を目の敵のやうに罵つたが、然し「樂論」を著して『移風易俗。莫善于樂』と謂ふ儒家樂說の第一義を祖述し、此の場合には仕方なしに禮をも認容して居り、其文は全く別手に出でし觀を呈して居る。想ふに嵇康の此論は阮籍の論を嫌らずとして之を作り、儒家の樂論を攻撃して以て阮の禮法攻撃の論と双壁たらしめんと欲したものでは無からうか。」（『支那文學思想史』所收「清談」、岩波書店、一九四三年、三七九頁）

③③ 堀池信夫「嵇康『聲無哀樂論』考——音樂論の立場から——」（『筑波大學哲學・思想論集』第六號、一九八〇年）。

この論文では、音樂に關する論理的思考には「批判のほこ先が儒教そのものに向かう可能性」があることを認めつつ、「東野主人の論が儒教への批判にむかったかという設問に對する答は、否である」として、「聲無哀樂論」をあくまでも一篇の音樂論と捉え、藝術の自立の主張という方向に理解している。

③④ 「管蔡論」、「與山巨源絕交書」をこのように讀むことについて、大上正美前掲書「絕交書二首に見る表現の位相」「管蔡論」の方法」に學んだ。ただし、嵇康がそのような「方法」「レトリック」を通して「情況への根源的な醒めた眼を獲得できた」（『管蔡論』の方法、二四五頁）という結論に關しては、筆者はまた別の見方をしている。「管蔡論」や「與山巨源絕交書」をこのように讀むのであれば、その「方法」はやはり當時の狀況に對する嵇康の政治的配慮であり、作品の内的必然性とは言い難いものではないだろうか。そして、嵇康がそのように作品の統一性を損ないつつも政治的配慮を試み、しかもその政治的配慮が十分な有効性を持たない、という事實の中に、嵇康という人物の悲劇的とも喜劇的とも言える個性がよく表れているように思える。

③⑤ 「剛腸嫉惡、輕肆直言、遇事便發、此甚不可二也。」（私は剛情でまことがつたことを嫌い、輕率に思ったことを口にしてしましますが、何か事があれば必ずこの癖が出てきます。これがどうしても役人になれない理由の二つ目です。）

③⑤ 「又不識人情、闇於機宜、無萬石之愼、而好盡之暴。」(また人の心情がわからず、状況というものを心得ていません。

萬石君「石奮、『漢書』卷四六に傳あり」)のような愼みが無く、言いたいことを言い盡くしてしまうという缺點があります。

③⑥ これは「候氣之法、爲室三重、戶閉塗墍、必用密布、緹縹室中、以木爲案、每律各一、內俾外高、從其方位、加律其上、以葭莖灰、抑其內端、案律而候之、氣至者灰去、其爲氣所動者、其灰散、人及風所動者、其灰聚」(『後漢書』律曆志)とあるように、特定の季節が特定の音律に對應し、密閉した部屋に律管を並べておくとそれぞれの季節の「氣」に應じて律管の灰が飛び散る、と當時考えられていたものである。

堀池信夫の前掲論文ではこれを「非合理的な律管候氣の呪術的占筮の技術」として、嵇康の思想の非合理性が表れた部分と見做している。しかし筆者は、「律管候氣」の理論がたとえ現在から見ても非合理的、非科學的であろうと、當時においては實驗の上で證明された科學知識として流通していたこと、そしてそのような科學知識に嵇康が強い關心を示したというこの方を重く見たい。嵇康は「養生論」において、食物や環境が人間や動植物に影響を與える例を列挙する。その中にはもちろん現在から見ても非科學的なものも含まれるが、しかし重要なことは、それらが當時における科學知識であり、自然現象そのものであったということである。嵇康の用いる

嵇康の「聲無哀樂論」について(六戸)

「自然」の語には、現在「自然科學」という際の「自然」にも通じる語感があるのである。

③⑦ 福永光司「嵇康における自我の問題——嵇康の生活と思想——」(『東方學報』三三號、一九六二年)

③⑧ 大上正美前掲書「絶交書二首に見る表現の位相」に次のように言う。「執拗に自己を切り刻んでいつて、その衝き當たる基盤を自己の『性』に見据え、そこからさらに『性は化するべからず』とすべてを一舉に位置付け、世間に對して自己を武裝していこうとする」。(一四二頁)

③⑨ 「阮嗣宗口不論人過、吾每師之、而未能及。至性過人、與物無傷、唯飲酒過差耳。……吾以不如嗣宗之賢、而有慢弛之闕。」(阮籍は人の過ちについて口にすることがなく、私はいつも彼を師と仰いでいますが、いまだに及ぶことができません。彼の「性」は拔群のもので、外界の事物と摩擦を起すことがありません。ただ多少酒を飲みすぎるといだけです。……思うに私は阮籍の賢さにはかなわず、愼みのなさという缺點があるのです。)

④① 「至汲郡山中見孫登、康遂從之游。登沉默自守、無所言說。康臨去、登曰、『君性烈而才雋、其能免乎。』」(嵇康は汲郡の山中で孫登に會い、そのまま彼に従って旅した。孫登は沈黙を守ったまま、何も話そうとはしなかった。嵇康が去る時、孫登は言った。「お前は性が烈しく才が鋭い。災いを免れることはできない。」)